Dr. Francisco Curt Lange e o Acervo Musical do período "Barroco Mineiro"

Francisco Curt Lange, alemão, radicado no Uruguai, chegou a Minas Gerais na década de quarenta (aproximadamente em 1944) a convite do então Ministro da Educação e Cultura Dr. Clovis Salgado.

Villa-Lobos, estando antes em Minas Gerais, encontrou manuscritos de música setecentista mineira e comunicou ao Ministro, pedindo-lhe providenciar um pesquisador para catalogar o acervo, o qual muito entusiasmou F. Curt Lange.

Os manuscritos, em excelente papel manufaturado muito forte, estavam sendo vendidos aos quilos para fazer foguetes ou embrulhar carnes.

Assim sendo, F. Curt Lange comprou o que lhe foi oferecido nas cidades históricas por onde passara.

Voltou repetidas vezes a Minas, trabalhando exaustivamente, fazendo concertos e apresentações dessa música por todo o Brasil e no estrangeiro.

A princípio foi muito censurado porque deu novos rumos à história da música brasileira pois até essa época, o mais antigo autor conhecido era o Pe. José Maurício Nunes Garcia, do Rio de Janeiro. Apresentou ao mundo musical o antecessor do Pe. José Maurício, nascido nas imediações do Serro e radicado em Diamantina, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o chefe da escola mineira de música do período Barroco Mineiro.

F. Curt Lange, residindo no Uruguay, para lá levou os manuscritos que havia comprado, os quais foram adquiridos em 1984-1985 pela Ministra da Educação Esther Figueiredo e, depois de expostos e apresentados em concerto no Palácio das Artes em Belo Horizonte, foram doados ao Museu da Inconfidência onde estão até hoje muito bem cuidados.

F. Curt Lange recebeu em 1987, o título de Doutor "honoris causa" da Universidade Federal de Minas Gerais.

BH, 08-07

Maria Conceição Rezende

A Música em Minas Gerais Durante o Século XVIII

Dr. Francisco Curt Lange

Ao Exmo. Sr. Dr. Clóvis Salgado, Ministro da Educação e Cultura, com agradecimentos pelo seu inestimável apoio.

Introdução

Um dos fenômenos mais originais da História da Música nas Américas — e, sob certos aspectos, da História da música em todo o mundo — foi o movimento desenrolado na antiga Capitania Geral das Minas Gerais, no correr do século XVIII. Durante a formação dêsse enorme Estado, que se deve à descoberta do ouro e, mais tarde, dos diamantes, pôde realizar-se o florescimento de uma grande cultura, a qual, nos seus aspectos arquitetônicos e de artes plásticas, ultrapassou as fronteiras do Brasil, tornando-se objeto de avaliação artística, estética e humana em todo o mundo civilizado. Em vista de só ter sido possível a evolução social e cultural de Minas Gerais por uma série de circunstâncias especiais, das quais a mola oculta não foi outra coisa senão a avidez de enriquecimento dos homens, além do possível esfôrço de uma excelente administração portuguêsa, juntamente com um clero coordenador e vigilante, chega-se à conclusão irretorquível de que em nenhum instante pode nascer uma cultura, nem artes e música, e ainda menos atingir um nível apreciável, se não existirem as condições prévias dos recursos materiais. Foi por esta razão que a cultura musical alcançou o seu desenvolvimento maior nos países americanos de extração de metais nobres e pedras preciosas, mostrando-se desconcertantemente pobre em regiões que contam apenas com riquezas agro-pecuárias como base de sua economia. Além dêstes fatos gerais, que podem ser aplicados a qualquer região do mundo (e que têm no Renascimento italiano a sua mais impressionante demonstração), encontram-se na história cultural de Minas Gerais outras circunstâncias que permitiram o nascimento daquilo a que eu chamo a *Escola de Compositores de Minas Gerais*, e a existência de um elevado número de músicos, de tal forma que o exercício da arte musical ultrapassou de longe a atividade poética, literária e filosófica e também a dos artífices, pintores, escultores e arquitetos, daquele pequeno núcleo. Êste fato foi inteiramente desconhecido até 1944-45, quando após pacientes investigações pude descobrir a atividade musical em Minas Gerais, embora já adivinhasse, pelas demais manifestações das artes mineiras, que também a música deveria ter desempenhado um importante papel. Se acrescentarmos que êsse movimento musical, extraordinàriamente denso em relação à população da Capitania e às distâncias que separavam muitos núcleos entre si, estêve quase exclusivamente a cargo de negros e mulatos, e que êstes últimos já tornaram ótimos músicos e compositores a milhares de milhas de distância da metrópole portuguêsa, chegamos à conclusão de que não existe em parte alguma do mundo fenômeno artístico igual, e de que tão pouco será possível que a sua história se repita. A façanha dos músicos mineiros fica engranzada na história artística das Américas do mesmo modo que aquêles enormes diamantes que ainda hoje costumam aparecer na região diamantífera de Minas Gerais. E, à medida que fôr possível salvar o pouco que resta de uma documentação preciosa (infelizmente perdida) e transcrevê-la para a anotação moderna por meio de uma paciente restauração, aumentará de fulgor essa época em que uma gleba humilde, constituída por gente de côr, achou na música a sua mais intensa satisfação vocacional, e chegou a ex-

primir-se com uma pureza de estilo e, não poucas vêzes, com uma personalidade vigorosa tal, que o gênero por êles mais cultivado, *a música religiosa*, apresenta-nos compositores que merecem o nosso mais sincero respeito e, considerando distâncias — e também recursos — uma equiparação aos músicos europeus da sua época.

Um pouco de História

As fabulosas riquezas provenientes do México, Peru e outras regiões coloniais da Espanha haviam elevado êste país a uma extraordinária potência. A coroa portuguêsa que aspirava a uma posição similar favorecia as tentativas de exploração por meio das chamadas Bandeiras, com o fim de encontrar as legendárias regiões onde brilhava o ouro à flor da terra. Penetrações desde a costa atlântica e da Baía não deram outro resultado senão as referências de índios sôbre uma serra resplandecente, Sabarabuçu, referências feitas talvez sòmente para satisfazer a ansiedade dos exploradores, até que a bandeira paulista, formada por Fernão Dias Paes Leme, realizou em longos anos a dramática façanha do descobrimento do ouro nessa misteriosa região, por volta de 1698. A notícia correu como rastilho de pólvora ao longo da Costa do Brasil, cuja população não passava, em realidade, de uma epiderme débil colocada sôbre um gigantesco corpo inerme e desconhecido. A afluência às jazidas de ouro da novel Capitania, batizada com o nome de Capitania Geral das Minas Gerais, foi tal, que essa débil estrutura se tornou mais frágil ainda; porém, com uma sangria humana de grandes ondas migratórias saídas de Portugal, pôdo o Brasil formar algo assim como o coração do país, que ainda hoje é o Estado de Minas Gerais, e que se estende para o oeste do Estado do Rio de Janeiro, confinando com os Estados de Goiás, Baía e São Paulo. O processo de colonização, extraordinàriamente interessante, começou com o aparecimento de milhares de homens que abandonaram seus ofícios e interêsses para se dedicarem à procura do ouro; porém muitos deles, depois dos primeiros desenganos, voltaram às suas antigas atividades, produzindo-se assim uma estabilização enconômico-social, acentuada pela formação dos primeiros núcleos humanos em populações que já em 1711 adquiriram o nome de vilas: Mariana, Ouro Prêto, Sabará, São João del Rei, Pitanguí, às quais logo se seguiram Sêrro Frio, Conceição do Mato Dentro, Caeté e muitas outras. A administração portuguêsa, por um lado, e o clero por outro, lentamente puseram ordem no caos que a ambição do ouro produzira. Já em 1738 Minas Gerais contava com 300.000 habitantes, e até fins do século XVIII, quando a falta de elementos técnicos para a extração do ouro e dos diamantes já alcançara uma grande decadência, chegou a 650.000. Deve-se acrescentar que a primeira imigração portuguêsa (até 1720 mais ou menos) era constituída sòmente por homens, e que pela sua longa história de colonização na África o português já trazia consigo uma assinalada inclinação para se amancebar com negras. Por isso, já em 1740 o número de pardos e mulatos igualava o dos brancos, e, em anos posteriores, aquêles alcançaram uma considerável maioria sôbre êstes. Houve, ademais, uma transformação total de níveis sociais pelos eventos da fortuna e pela natural ambição dos homens, de sorte que em Minas Gerais a posição social não era regida pela côr nem pela origem, e sim pela posição material. A esta altura da exposição devo esclarecer que nenhum dos milhares de músicos, e compositores de côr, que povoaram em pouco tempo aquela região, foram escravos, mas descendentes, de forma imediata, de escravos, como filho de escrava mineira foi o famoso compositor carioca Padre José Maurício Nunes Garcia. Tampouco se deve crer que os músicos mineiros hajam sido nos primeiros tempos exploradores de ouro, e que só mais tarde tenham se dedicado à sua verdadeira atividade. Houve, certamente, escravos músicos que pertenciam ao inventário de senhores fazendeiros, e a alguns dos senhores ricos que se estabeleceram nas «Vilas», porém o seu número era insignificante comparado com o dos músicos livres e independentes.

A afluência do clero à Capitania Geral foi extraordinária, e em pouco tempo surgiram em cada «Vila» as igrejas e capelas que ainda hoje impressionam pelo seu número e beleza como que pelo convergente estilo barroco neoportuguês ou acentuadamente crioulo. Ao mesmo tempo, cada igreja formou as suas Confrarias e Irmandades sob a invocação do seu respectivo Santo ou Santa, e o afã de sobrepujar em esplendor, seja na decoração dos interiores, seja nas procissões, forçosamente provocou a competição individual e coletiva. Deve acrescentar-se aqui que a tão debatida atuação dos países-mães ibéricos em solo americano, (ao menos para os que trabalham sèriamente na documentação histórica), distingue-se por uma visão muito clara, por um senso de organização e administração notável, e, no caso dos portuguêses, por um espírito mais acessível, mais humano, acompanhado por uma experiência de colonização de vários séculos, a qual o espanhol pôs em prática sòmente na conquista da América. A administração da Capitania Geral das Minas Gerais seguiu a tradição européia, regulamentando as profissões, e constituindo-as em corporações: alfaiates, sapateiros, ferreiros, ourives, violeiros (construtores de guitarras e outros instrumentos de cordas), etc., as quais não sòmente tinham os seus chefes formados, como também submetiam a exame tôda a pessoa que pretendesse exercer o ofício ou artesanato na Capitania, lavrando o respectivo certificado, que era válido também em outras partes, inclusive no Reino. Essas corporações tinham o seu Santo protetor, a sua festa anual e as suas danças próprias, das quais, lamentàvelmente, não ficou vestígio. Essas danças realizavam-se não sòmente no dia da comemoração do ofício, das corporações, mas também em qualquer acontecimento público em que o Estado interviesse. Os músicos não estão registados nos Livros de Patente dos Ofícios, de maneira que devem ter sido considerados uma profissão à parte, tanto mais que, mui presumìvelmente, tinham uma organização similar, porém independente, da qual até o presente não pude achar documentação.

O Estado soube associar-se inteligentemente às atividades públicas do clero, e êste às daquele. Em outras palavras: o Estado intervinha (como o sabemos também da administração colonial espanhola), inclusive pelos privilégios religiosos outorgados por Roma, como suprema entidade representativa da coroa, nas festas religiosas maiores do ano, quatro das quais eram oficiais, inteiramente patrocinadas e econômicamente endossadas pelo Estado: a festa de *S. Sebastião*, do *Anjo da Guarda*, da *Visitação* e do *Corpo de Deus* (Corpus Christi). Graças não sòmente a êste fato como também à mencionada competição e senso de qualidade, salvaram-se para a posteridade aspectos da atividade musical em Minas Gerais que hei de relatar mais adiante, e que constituem um extraordinário exemplo de capacidade administrativa, como também de grande responsabilidade artístico-social. O leitor deve lembrar-se que a coroa portuguêsa ocultava ciosamente a proveniência súbita das suas riquezas ante os ávidos olhos das potências maiores da Europa, e severas disposições impediram o acesso à Capitania Geral de Minas Gerais a todo o estrangeiro. É por isto que as notícias trazidas por viajantes, admitidos nos primeiros decênios do século XIX, não constituem, de forma alguma, um testemunho legítimo do que foi Minas Gerais em tempos do seu esplendor. Pelo isolamento da Capitania formou-se uma espécie de canal de contribuições culturais que se dirigia diretamente de Lisboa ao Brasil, em trânsito da costa para o interior. Em vista de haver sido Portugal um Estado eminentemente universalista, e de a tradição musical na Côrte ter tido em Dom João IV um extraordinário representante músico, possuidor, na época, da maior biblioteca musical da Europa, que jamais trono algum reuniu, o subsídio de música ao Brasil, especialmente a Minas Gerais, não foi sòmente português, mas principalmente europeu, na mais ampla acepção nietzscheana, sem preconceitos, acima de tôdas as tendências, longe de todo

exagêro bairrista ou nacionalista, trabalhando com equanimidade, e permitindo, destarte, aos músicos mineiros familiarizar-se com as melhores produções austríacas, alemãs e italianas do seu tempo.

A atividade musical

A afluência de músicos à região recentemente descoberta deve ter sido proveniente de Pernambuco, Baía e Rio de Janeiro, quiçá também de São Paulo, embora em grau menor. Êste aspecto da migração permanecerá, provàvelmente, para sempre no mistério, por falta de documentação, e a possibilidade da chegada de músicos portuguêses só pode ser investigada nos registos de embarques em Lisboa, mediante minuciosa busca. Considerando que o descobrimento do ouro em plena selva inóspita produziu-se e divulgou-se em 1698; que já em 1711 os núcleos urbanos mais evoluídos haviam adquirido o nome de «vilas», e que em 1716, antes de êsse privilégio estender-se a outros núcleos, já havia numerosíssimos músicos em cada lugar, como o comprovam os documentos até agora achados, — encontramo-nos ante êste misterioso fato: de um lado, os músicos pràticamente acompanharam as ondas humanas dos exploradores do ouro; e, de outro, o exercício da música, especialmente entre gente de côr, deve ter sido extraordinário. Sabe-se que muitos fazendeiros ou proprietários de engenhos tiveram coros e orquestras formados por escravos, dos quais não poucos foram enviados a Recife, Baía, e até Lisboa, para se aperfeiçoarem. Poder-se-ia pensar que, por ser lucrativo o comércio de escravos, mão de obra indispensável para a mineração, muitos dos que foram vendidos tenham tido aptidões musicais, inclusive conhecimentos básicos. Entretanto, esta explicação não é suficientemente sólida. Êsses conjuntos musicais das fazendas não devem ter-se desintegrado, porque seus donos gozavam de imensa e bem consolidada fortuna; ademais, o número dêles, que ignoramos, mas que não pode ter sido muito grande, não chegaria para cobrir o dos músicos e cantores de uma só das tantas povoações que já se haviam formado em Minas Gerais. Assim como se fala da sincretização racial no Brasil e da sincretização musical baseada na confluência de sistemas e concepções estéticas indígenas, africanas e européias, também se poderá falar de uma sincretização material de intérpretes e criadores, originada pela poderosa fôrça de atração que Minas Gerais exerceu desde a sua gênese.

De acôrdo com as minhas investigações, a história da música desta região já poderia encher dois grossos volumes de documentação, sem incluir a música recuperada, porém nesta breve síntese o leitor terá que satisfazer-se com alguns dos aspectos mais salientes. E' muito provável que nos primeiros tempos se desse à música, antes de tudo, uma função exterior, em procissões e cortejos religiosos, como consta da presença de gaiteiros, trombeteiros, buzineiros e tambores (cujas peles eram trazidas do Rio de Janeiro), principalmente nas procissões das confrarias de gente de côr, como no caso da Confraria de *Nossa Senhora do Rosário dos Pretos do Alto da Cruz do Padre Faria*, em Vila Rica. Parece que a música no interior das naves ainda não havia alcançado muito brilho, por falta de órgãos e instrumentistas. Não se deve esquecer que os templos começavam a construir-se lentamente, e que alguns dos mais belos interiores nunca puderam ser terminados de acôrdo com os projetos originais de padres e confrarias, por já os haver surpreendido a decadência irremediável da mineração. Cantores não faltaram, certamente, porque já os encontramos nos assentos de gastos de 1717, quando um côro de Ribeirão (Mariana) foi a Vila Rica a fim de integrar o côro desta cidade, cantando a «Música de todos os Passos da Quaresma, e procissões e entêrro do Senhor». E' surpreendente também o elevado nível de remuneração em qualquer dos núcleos importantes de mineração, conforme consta em todos os livros de *Receita* e *Despesa*.

Pelo serviço de música na Samana Santa chegava-se a pagar *180 oitavas de ouro*, preço extraordinário, mesmo levando-se em consideração a carestia em Minas Gerais, ca-

restia ocasionada pelo predomínio da extração do ouro sôbre as demais atividades, e a falta de suficiente cultivo das terras, tendo havido vários períodos de fome e êxodos dos lugares de mineração.

Sabe-se também com certeza que o *Canto Gregoriano* não faltou nos começos da formação urbana. No Livro da *Irmandade de Nossa Senhora do Rosário* da Matriz de Cachoeira do Campo, local distante várias léguas de Vila Rica, e que em tempo dos Capitães Gerais foi lugar de veraneio, vê-se o registo, em 1731, do pagamento a quatro sacerdotes que «cantaram cantochão». Éste fato não nos deve surpreender, visto que os Padres foram, naquele tempo, os primeiros mestres do latim, aritmética e música. Com razão sobreviveu um provérbio, já virtualmente desconhecido em Minas Gerais, que diz: *«Mineiro sabe bem duas coisas, solfejar e latim»*.

Em São João del-Rei, por exemplo, o músico Antônio do Carmo (seu nome já nos indica que era mulato), fôra encarregado pela Câmara de, com sua corporação musical, receber dignamente a Dom Pedro de Almeida e Portugal, em sua passagem por aquela vila em 1717. E, em 1728, no Acôrdo dessa Câmara se lhe outorgaram 40 oitavas de ouro, pela sua condição de diretor de conjunto (regente), para que «as festas de São João se abrilhantem com mui boa música e com dois coros». O português trazia no sangue o anseio de fazer boa música, por haverem sido os seus reis exímios músicos, compositores alguns, cantores de canto gregoriano e instrumentistas todos; e a gente obscura, influenciada por êsse exemplo, continuou a tradição através dos seus primeiros e únicos mestres portuguêses, já no começo do desenvolvimento musical de Minas Gerais ou mesmo antes, nos núcleos urbanos da extensa costa marítima.

Não é possível verificar com exatidão a data em que os templos adquiriram atividade musical regular. A presença de guitarras e harpas, (tão comum nos templos argentinos por falta de órgãos ou desarranjo periódico dêstes), só esporàdicamente e muito no começo se encontra em Minas Gerais, e assim mesmo apenas nas confrarias de negros. Existem dois livros impressos, de valor extraordinário para a verificação das atividades musicais e editados em Lisboa, que se referem a acontecimentos públicos de importância na Capitania. Um, intitulado *Triumpho Eucharistico*, refere-se à trasladação do Santíssimo Sacramento da Igreja de Nossa Senhora do Rosário para a Matriz de Nossa Senhora do Pilar, em 1733, em Vila Rica. Chama a atenção o grande número de coros localizados em carros alegóricos, particularmente de coros duplos, e isso, tanto mais quanto, nas manifestações públicas, quer nas ruas, quer nos templos nunca intervieram vozes femininas, sendo estas desempenhadas por homens cantando em falsete e por vozes brancas. Sem terem sido castrados, os homens encarregados da parte do soprano e do contralto devem ter possuído magnífica voz e grande domínio técnico, a julgar pelo documentário encontrado. Também o número dos conjuntos instrumentais dos cortejos mencionados nas duas publicações foi grande e variado.

No segundo livro, o *Aureo Throno Episcopal collocado nas Minas de Ouro*, refere-se aos festejos públicos e às cerimônias religiosas que se realizaram em Mariana em 1748, ao tomar ali posse o primeiro Bispo da Capitania. Repete-se aqui a surpreendente quantidade de músicos e coros duplos, assim como dançadores, com uma menção mui valiosa da interpretação, por mulatos, de uma dança de índios carijós, o primeiro documento folclórico da realização das peculiaridades musicais indígenas por gente de côr, e a sua inevitável deformação. No cortejo de Vila Rica figurou, abrindo uma secção importante do desfile, um esplêndido trombeteiro alemão, montado em belo cavalo, o único estrangeiro de que encontrei notícia, e que deve ter servido nas milícias portuguêsas, onde sempre houve alemães, a ponto de muitas regulamentações — e especialmente as musicais — terem sido adotadas pelo exército de Portugal, provenientes da Alemanha.

(Cont. no próx. núm.)

A Música em Minas Gerais Durante o Século XVIII

Dr. Francisco Curt Lange

(Continuação)

Época

O PERÍODO DA CONSOLIDAÇÃO MUSICAL

Creio não estar equivocado ao afirmar que o período em que a atividade musical em Minas Gerais tornou-se mais larga e profunda começou, aproximadamente, em 1740, alcançando seu apogeu em 1787-89. Este processo de profissionalização musical se explica pela conclusão exterior e interior de muitos templos, pelas numerosíssimas confrarias e irmandades e, ao mesmo tempo, pela ausência de conventos, onde se poderia ter cultivado, com maior zêlo e predominância, o cantochão. Em virtude do perigo de contrabando de ouro e diamantes por monges e monjas, não se permitia ao clero regular ter conventos. O clero secular, dedicado mais às manifestações exteriores da vida religiosa, incentivou, por isso mesmo, as atividades das corporações musicais de maneira extraordinária, ocasionando a procura de tôda espécie de música, que seria apresentada em muitas ocasiões do ano eclesiástico, no qual figurava grande número de festas consagradas aos santos padroeiros. Dificilmente poderá o leitor fazer uma idéia da quantidade de música importada da Europa — através de Portugal — para Minas Gerais, a maior parte desta *manuscrita*, segundo o costume da época. Toneladas e toneladas foram consumidas pelos músicos da Capitania Geral, todos êles dotados de um elevado conhecimento de sua profissão e de uma magnífica caligrafia, adquirida pelo constante copiar das partes vocais e instrumentais.

Do meu segundo estudo, efetuado recentemente a pedido do Govêrno de Minas Gerais, resultaram conclusões que o primeiro não podia dar. Pode-se dizer desde logo que nenhum dos músicos diretores (que também podiam ser cantores ou instrumentistas) foi analfabeto, e tão pouco os simples cantores ou instrumentistas. Suas letras, mesmo em avançada idade, eram quase sempre claras e elegantes. Outra coisa, recentemente por mim averiguada, consiste no fato de que não havia nas povoações músicos criadores e conjuntos isolados, mas muitos conjuntos que, conforme se percebe, viviam numa leal e cordialíssima competição, assim como não houve compositores isolados, mas sim uma escola, devendo-se daí deduzir que o mais antigo dêles foi o mestre de músicos mais novos, ao menos em muitos casos. Esta tradição continuou até os fins do século XVIII. Outra verificação interessante consiste nos achados acidentais de papéis em que consta que não poucos compositores ou diretores de conjuntos eram proprietários de uma casa, o que prova certa prosperidade. Cumpre acrescentar que até fins de 1800 os compositores demonstraram perfeito conhecimento do latim e do texto litúrgico.

escola

Em Vila Rica, um elemento coordenador de indiscutível energia e mérito deve ter sido o Licenciado Antônio de Sousa Lôbo, mais tarde Padre. A sua influência estende-se de 1725 a 1760, aproximadamente. Talvez tenha sido êle o autor do movimento musical de Vila Rica. Vemo-lo levando o seu conjunto a Cachoeira de Campo e possìvelmente a outros lugares, a ponto de, num livro de despesas, se falar dos «Lôbos», proverbialmente conhecidos como irmãos ou como uma família de músicos. Inclino-me a crer que já êsse Antônio de Sousa Lôbo fôsse mulato (como também mulatos foram Jerônimo de Sousa Lôbo e Jerônimo de Sousa Queiroz), e que a sua procedência não tenha sido de Portugal, mas do Brasil colonial.

Que tenha havido abusos no exercício da música eclesiástica, não é de estranhar numa

região de aglomerados humanos tão heterogêneos e de ascendência tão díspar, como nos primeiros decênios da formação de Minas Gerais. Frei Manuel da Cruz, primeiro bispo da Capitania, associou-se às queixas do seu antecessor, com jurisdição no Rio, Frei Antônio de Guadalupe, sôbre determinadas liberdades que tomaram cantores, músicos e possìvelmente dançadores; porém tais irregularidades, refreadas sempre por um clero zeloso, não foram de grande importância em face da seriedade da música interpretada e criada. Muito interessante é o extraordinário documento que nos deixou o Desembargador Teixeira Coelho, o qual se irritou, em 1780, ante os dotes artísticos da mestiçada e escreveu a El-Rey num dos seus informes: «... que aquêles mulatos que se não fazem absolutamente ociosos, se empregam no ofício de músicos, os quais são tantos na Capitania de Minas, que certamente excedem o número dos que há em todo o Reino». Quer dizer, pois, que nessa florescente Capitania e nos seus povoadozinhos, espalhados, quais pontos minúsculos, na imensidade daquele impressionante panorama de montanhas, vales e páramos o número de músicos — embora mulatos — era superior ao que poderia ter reunido a mãe-pátria, cheia das mais altas manifestações musicais, favorecidas por uma geração de reis. Se êste testemunho indiscutível é impressionante, há outras provas que permitem chegar a conclusão mais certas ainda.

A PROTEÇÃO DA MÚSICA PELAS AUTORIDADES

Se a falta de senso de conservação, tão própria do latino-americano, assim como sua irresponsabilidade histórica, deixou perder documentos valiosíssimos, e, entre êstes, inúmeras obras musicais primorosas, em compensação a administração da Capitania foi tão perfeita, que a perda de uma série de livros pode ser remediada por outra série, digamos, de Acôrdos e Resoluções, ou de Receitas e Despesas, e também pelos recibos que, conquanto menos informativos, deixam documentado o fato que nos interessa, e, inclusive, o nome de quem está envolvido nêle. Devo mencionar, entretanto, que faltam, naturalmente, todos os comprovantes de certos períodos, o que torna a busca difícil e até inútil.

Como já foi dito, o Senado da Câmara de Vila Rica realizava anualmente quatro festas religiosas, e, afora estas, outras, também ligadas à Igreja, as quais eram os nascimentos, as bodas e o restabelecimento de alguma doença de um soberano ou de sua consorte, de príncipes e princesas, bem como os falecimentos dêles. Dava lugar a uma festividade solene a chegada de um Capitão Geral (Governador) designado pela Coroa. Afora êste, havia outros festejos, estritamente profanos, em que se fazia música de divertimento e de danças, da qual, lamentàvelmente, não nos ficou informação precisa, a não ser vestígios da música contemporânea européia de câmara da mais alta qualidade. A indiscutível presença da música popular não entra neste estudo, porém *Critillo* menciona-a nas suas «Cartas chilenas», como, por exemplo, o *lundu*.

Para as festas anuais, o Senado da Câmara chamava à licitação pública os conjuntos musicais existentes na Vila, por meio de pregão público, da mesma forma que as licitações correntes para a reparação de uma vala, calçada ou edifício público, a construção de um quartel ou de um artístico chafariz, para a manutenção dos presos no cárcere, e outras atividades em que podia haver lugar para uma concorrência pública dos interessados. Isto se chamava arrematação ou rematação, que era realizada com seu cerimonial próprio: Reunido o Senado da Câmara, constituído pelo Juiz Presidente, Vereadores, Procurador, Escrivão e Porteiro da mesma, examinavam-se os papéis apresentados pelos diferentes conjuntos musicais e o *rol dos músicos* que devia acompanhar aquêle escrito, prèviamente estudado pelos presentes. Que havia severidade na seleção dos candidatos — diretores de conjuntos, cantores e músicos enumerados — prova-o uma cláusula que na segunda metade do século XVIII foi considerada supérflua, por ser con-

dição subentendida, mas que consta nas rematações de 1800 em diante, em que se dizia que só podiam ser «admitidos os melhores músicos do país». Uma vez examinados os papéis e separado o do lançador de menor preço pelo serviço musical anual, a Câmara continuava reunida, enquanto o Porteiro dirigia-se à praça principal e, «indo de cima para baixo e de um lado para outro», dizia em voz alta e bem inteligível que fulano de tal havia oferecido o menor preço pelo serviço da música anual, estabelecido em tantas oitavas de ouro, e perguntava se não havia, entre os presentes, quem quisesse oferecer preço menor. A solenidade do ato revestia caracteres interessantes, porque o Porteiro voltava ao Senado, dava conta de que não encontrava ofertas mais vantajosas para os interêsses da cidade, e regressava, com a devida autorização, para arrematar a música do licitante presente, a quem, para simbolizar o ato, entregava um ramo verde que trazia consigo, desejando-lhe em voz alta: «Que lhe faça muito bom proveito!» Mas a aceitação do rol de músicos e do preço estipulado, assim como o conhecimento da pessoa do diretor, não eram garantia suficiente para a Câmara, a qual sempre exigia um Têrmo de Fiança, quer dizer, uma garantia dada por outro profissional, do mesmo prestígio e responsabilidade que o vencedor, a fim de assegurar a efetivação dos atos musicais, no caso de uma doença ou deserção, o que jamais se deu nos atos oficiais, mas sòmente em alguns poucos casos nas Confrarias, por motivos de rivalidade ou de conflitos pessoais. Documentario

Ao achar, em 1956, os *Livros de Têrmos de Arrematações* de Vila Rica, e nêles as *Arrematações de Música* e os *Têrmos de Fiança* juntamente com o *Rol de Músicos*, ficou aclarado o aparente mistério da atividade musical naquela capital, e, inclusive, foi feita uma lista dos músicos, do período que medeia entre 1772-1796 e 1803-1834, ficando ignorado um período de 7 anos, entre 1796 e 1803, o qual, apesar de perdido, pôde ser restaurado parcialmente, pela existência de livros de contabilidade da Câmara. De 1772 até os começos da formação musical em Vila Rica, a documentação continua escassa. Quando às quatro festas oficiais já mencionadas e às eventuais, que nunca faltavam, como por exemplo, a posse de um novo Governador, se acrescentam as inúmeras festas das igrejas além das duas Matrizes de *Nossa Senhora do Pilar de Ouro Prêto* e a de *Antônio Dias*, e quando se examinam os livros de recibo de Irmandades e Confrarias, chega-se à conclusão de que a atividade musical, não só em Vila Rica mas em tôdas as cidades mineiras, foi intensa, proporcionando trabalho a muita gente, e impulsionada pela própria competição, e de que o esplendor e a rivalidade entre as corporações de fiéis manteve em alto nível a remuneração dos músicos *profissionais*. Não resta a menor dúvida de que os músicos de Minas Gerais foram, na sua maioria, profissionais livres, ao contrário dos músicos escravos e dos artesãos, músicos de ocasião, no Rio da Prata. Percebe-se que êles não eram sòmente tolerados, mas reconhecidos como tais. Certa vez, a recomendação de um músico diretor de conjuntos, feita pelo próprio Governador da Capitania à Mesa da *Igreja do Carmo* em Vila Rica, não teve o menor efeito, e isto sendo o recomendado em questão homem muito capaz. Costumava suceder que um mulato cantor ou instrumentista, ou mais freqüentemente o próprio diretor do conjunto, levava um pequeno escravo como soprano cobrando a participação dêste através do maestro contratante, ou apresentando-o como extranumerário quando havia necessidade de aumentar o conjunto. O certo é que todos os participantes eram mulatos e negros livres (possìvelmente muitos mulatos escuros e negros retintos), membros de uma confraria da sua raça, já que as confrarias de brancos não admitiam, no seu regulamento, pessoas escuras. Pelos nomes dos músicos e pela sua ausência nas Confrarias da classe social dominante, do mesmo modo que por outros testemunhos, sabemos que todos êles, talvez com poucas

exceções por mim desconhecidas, foram negros e mulatos.

Perguntará agora o leitor quais seriam os componentes de um conjunto dos que se apresentavam às *arrematações*. Afortunadamente pude achar mais de um rol autêntico, lavrado pelo diretor do conjunto, de próprio punho, que era agregado ao expediente na Câmara, não só da Capital da Capitania, como também de cada Câmara local. Deve-se dizer desde logo que a forma de fazer música adquiriu, quanto à composição vocal e instrumental, aspectos curiosos que de maneira alguma devem ser interpretados como conseqüência da falta de recursos — porque quanto a êstes havia mais do que o suficiente, — e sim como evolução de um gôsto local, de um prazer por determinada combinação de timbres, de uma certa orientação estética própria do ambiente ou por êle dada no correr dos anos. Necessário se torna explicar também, a esta altura da exposição, que a homofonia européia estava em pleno desenvolvimento, e encontrou na vida musical de Minas Gerais campo fértil, ou talvez que êste se tenha ajustado àquele estilo, aumentando os componentes dos conjuntos a fim de possibilitar a sua interpretação. Em geral, os conjuntos eram pequenos. Nunca atuaram mais de quatro vozes (solistas) mistas, salvo no caso de se empregar mais de um «côro». Dou aqui o *Rol de Músicos* que o Quartel-Mestre Domingos José Fernandes ofereceu para as festividades anuais do Senado de Vila Rica:

Soprano: João Inocêncio Coira.

Alto: Francisco Gomes da Rocha. *

Tenor: Gabriel de Castro.

Baixo: Florêncio José Ferreira. *

Rebecas: Francisco Gonçalves, Domingos José Fernandes, Antônio Aleixo, Carlos Teixeira e Manuel Pereira.

Rebecão (Rabecão): Caetano Rodrigues.

Boés (Oboés): Antônio Gonçalves, José Lizardo.

Trompas: Marcos Coelho Neto (pai) *, Marcos Coelho Neto (filho). *

Êste conjunto de 14 intérpretes, ao qual chamaríamos hoje de tipo *standard*, era o mais usual nas festividades religiosas. Os que estão marcados com asterisco eram, ademais, comprovadamente compositores. Talvez tenha sido compositor também algum dos restantes, que em geral eram hábeis tocadores de vários instrumentos. Encontramos, pois, quatro vozes, seis cordas (dois primeiros e dois segundos violinos, uma viola e um contrabaixo de três cordas), dois oboés e duas trompas. De acôrdo com o gênero e estilo cultivados, vozes, violinos primeiros e segundos e oboés eram portadores da parte melódica da obra, e o restante *ripieno*, estrutura harmônica. Devo acrescentar que o emprêgo de fagotes, clarins, clarinetes, e, algumas ocasiões, de cravos e até de tímbales, era comum. Note-se ao mesmo tempo o equilíbrio, hoje inexistente, entre vozes, cordas e sopros. Que proporção dever-se-ia procurar — para não adulterar a verdade histórica — no caso de se empregar um côro de 100 vozes, em vez do côro a 4?

Quando em 1946 escrevi o meu primeiro ensaio sôbre *A Música em Minas Gerais*, descobri uma série de músicos graças a referências várias, inclusive recibos. Êstes, após a segunda investigação de 1956, tornaram-se cifra insignificante, comparada com a recopilação atual. Na viagem recente, o panorama ampliou-se e ganhou em profundidade, mas ainda não me animaria a estabelecer cifras definitivas, pois seriam necessários vários anos para ver claramente êsse magnífico panorama do passado, esquecido pelas gerações de hoje, que vivem de costas voltadas para a sua história, e também parcialmente destruído pela irresponsabilidade de muitas pessoas. Descobri os nomes e sobrenomes (e na maioria dos casos também as assinaturas) — hoje microfilmadas — de uns 150 músicos, entre cantores, instrumentistas, diretores (que reuniam uma ou ambas as condições), organistas e compositores, sendo que dêstes, segundo comprova a existência de documentação mais precisa no período que medeia entre 1770 e 1800, a maior parte viveu e atuou nesta mesma épo-

ca. E' possível que esta cifra se duplique se outros documentos forem descobertos.

Acaso não é único êste fenômeno artístico-cultural, a grande distância da costa onde já se formara uma cultura, embora incipiente e esporádica? E não é interessante saber que na segunda metade do século XVIII existia, não apenas em Vila Rica, mas em tôda Minas Gerais, essa maravilhosa vontade de fazer música? Quando se inaugurou a capela de Lagoa Santa, não só se transportou para esta lagoa de águas curativas e milagrosas uma caravana de mineiros e autoridades civis e eclesiásticas de Sabará, como seguiu com êles um numeroso conjunto de cantores e músicos, também em representação oficial. Esta vontade de viajar, com a música, de um lado para outro, foi comum naquelas imensas regiões. O mulato José Joaquim Emerico Lôbo de Mesquita, organista da Igreja da *Ordem Terceira do Carmo* no Arraial de Tijuco, viajou, com o seu saber e o seu renome, de uma a outra parte da Capitania, e apresentou-se em Ouro Prêto em 1799, onde se deu a estranha coincidência de, numa mesma Confraria e sob o teto da mesma Matriz, haverem atuado três compositores: José Joaquim, ainda hoje personagem misterioso, Jerônimo de Sousa Lôbo e Francisco Gomes da Rocha. As viagens de José Joaquim pelos sertões, não poucas vêzes infestados de bandoleiros e assassinos, têm maior mérito do que as famosas jornadas de Bach, e a reunião dêsses três compositores debaixo de um mesmo teto, em fraternal competição, salvando as distâncias e as hierarquias (e inclusive as diferenças cronológicas), foi um instante tão belo como se alguma vez Schütz, Bach e Händel tivessem podido reunir-se durante um ano num dos templos mais representativos da Alemanha protestante, ou Palestrina, Orlando di Lasso e Gabrieli numa catedral católica.

Sem embargo, houve, para festividades extraordinárias, combinações sonoras diferentes. Em 1787, por ter assumido o govêrno da *Capitania Geral das Minas Gerais* o Visconde de Barbacena, atuaram sob a direção de Francisco Furtado da Silveira 2 côros (8 vozes mistas), 8 violinos (a dividir-se entre primeiros, segundos e violas), 3 rabecões (contrabaixos), 1 fagote, 2 clarins, 2 trompas, 2 flautas e 2 oboés. Observe-se de novo o contraste entre o grupo vocal e os instrumentos de sôpro. Êste era, em realidade, o equilíbrio ideal daquela época, o corte áureo para os ouvidos dos profissionais do século XVIII (incluído, naturalmente, Bach), ao qual devem ainda juntar-se os diferentes timbres dos instrumentos empregados, especialmente dos metais. Para os funerais do Augusto Rei Dom Pedro, o Terceiro, no mesmo ano, empregaram-se 4 coros (16 vozes mistas), 4 rabecões, 2 fagotes e dois cravos, sob a direção de Inácio Parreiras Neves, que foi, sem dúvida, o autor da obra. Eis aqui uma demonstração prática, e que já nos conduz ao capítulo próximo, da originalidade de concepções de timbres e de contrastes sonoros, estabelecidos por aquêles maestros, ou, melhor, concebidos por êles, porque já não se tratava, nesta fase do desenvolvimento artístico-musical, da utilização de obras importadas, mas das próprias, compostas para a ocasião, como era costume na Europa. Na literatura musical do velho continente jamais encontrei instrumental tão caracterìsticamente «fúnebre» como nesta obra, que infelizmente se perdeu. Em conclusão, os maestros mineiros trabalhavam como seus colegas europeus, escrevendo música para cada solenidade e repetindo-a em muito poucas oportunidades e esquecendo-a quase sempre, com exceção da que foi escrita para a Semana Santa, composta para uso permanente, quer dizer, uma vez por ano. Não só é notória a existência de cravos em Vila Rica, trazidos a lombo de mula do Rio de Janeiro ou de São Paulo, e provenientes de Lisboa, como ainda o achado desta menção de música fúnebre, escrita por um diretor de conjunto, o qual, a julgar por um Credo que descobri ocasionalmente em minha recente viagem, foi também um talentoso e sem dúvida prolífero compositor.

Cumpre acrescentar, como apêndice a êste capítulo, que o Senado da Câmara foi

previsor e supervisor de costumes e ações, não só no caso de crianças expostas cuja educação custeava, como também em assuntos menos materiais, por exemplo, a música. Numa arrematação que o maestro José Teodoro Gonçalves Melo fêz em 1773, aquela alta corporação estipulava na ata o têrmo em que se lhe concedia a música anual, «a condição (de que) destrassem nelas alternativamente os músicos da Casa da Ópera», isto é, recomendava a admissão alternada, no conjunto profissional de José Teodoro, de músicos e cantores da Casa da Ópera (que não funcionava, como creio, sob a proteção direta da Câmara), a fim de melhorar a técnica daqueles cuja inferioridade teria sido percebida pelos Senadores que freqüentavam os espetáculos da Casa de Comédias ou Teatro local.

AS ÓPERAS

Em 1786, o então Governador Dom Luís da Cunha Meneses, célebre pelas cáusticas *Cartas Chilenas* que lhe dirigira *Critilo* (o famoso poeta Tomás Antônio Gonzaga), baixou uma Ordem para que se realizassem *óperas* e festejos por motivo dos «felizes desposórios dos Sereníssimos infantes o Sr. D. João e a Sra. D. Mariana Vitória, filhos de Nossa Augusta Soberana, com os sereníssimos infantes Sr. Gabriel Jr. de El Rei Católico e Sra. D. Carlota Joaquina, filha do Príncipe de Astúrias». De acôrdo com os recibos que encontrei no *Arquivo Público Mineiro, levaram-se* à cena três *óperas* e dois dramas. Convém notar que se chamava comumente naquele tempo *ópera* a uma representação teatral intercalada de trechos musicais, interlúdios, danças, e precedida pela correspondente abertura ou *sinfonia*. Nesse documento citam-se duas obras, sem mencionar nenhum dos três autores; porém, os títulos mitológicos nos indicam que se tratava de representações sérias. Regente, quer dizer, diretor dessas óperas, foi Marcos Coelho Neto, tendo sido ponto o seu irmão Manuel. Não só se pagou pelo «ensino da Música, as danças, Cupido e Íris», mas também pela *composição* da música. Não sabemos se a música para os dois dramas foi escrita por um compositor de Vila Rica (pagou-se a Florêncio José Ferreira Coutinho para compor música); suposto, porém, que só se houvesse escrito uma parte da música, a outra já devia encontrar-se na cidade, pois a Ordem deu apenas um pequeno prazo para a preparação dos espetáculos e, conseqüentemente, para a composição da música. Proponho pela tese do esfôrço local, no que à música se refere, tanto mais que «Nicolau Soares (comprou) três maços e seis cadernos de papel pautado para copiar as solfas das Óperas Reais», tudo isso na minúscula Vila Rica. Houve teatros também em São João d'El Rei, Arraial do Tijuco, e possìvelmente em outras partes, ou ao menos representações teatrais com música, ao ar livre ou em casas improvisadas para êsse fim, em solenidades especiais. Mas, se em Cuiabá, capital de Mato Grosso, foi representada em 1780, por motivo da visita de um Desembargador, a ópera «Ésio em Roma», de Pórpora, fica demonstrado que, além da música que se escrevia para as diversas ocasiões, havia também, em cada cidade do Brasil colonial, um bom depósito de música contemporânea, sendo que em Minas Gerais muitos dêsses arquivos devem ter sido extraordinàriamente ricos.

Revista bimestral — Editôra Vozes Ltda. — Ano XVII — N. 2

Assinatura Cr$ 100,00 — Petrópolis — Março-Abril de 1957

PESQUISA DE EDINO KRIEGER

Com sua inteligência aguda e seu extraordinário instinto de pesquisador nato, Curt Lange compreendeu que a música não poderia estar ausente no quadro cultural que a história de Minas desenhava, onde a riqueza material e o poder espiritual da Igreja constituíam os fatores dominantes. Partindo dessa premissa lógica, Curt Lange iniciou um trabalho penoso de procura, primeiro de indícios, depois de documentos. Constatou, rebuscando registros e arquivos religiosos, a existência de uma intensa atividade musical junto às igrejas, exercida por músicos contratados por arrematação pública – atividade que se desenvolveu em ritmo crescente desde o início do Século XVIII para atingir, na segunda metade do século, um grau surpreendente de profissionalismo.

Confirmada e documentada a presença da música, voltou-se o interesse do pesquisador para a identificação dos responsáveis pela criação musical que os serviços religiosos consumiam. E nesse trabalho de identificação reside a importância maior da pesquisa de Curt Lange: nela se revelou que grande parte da música ouvida então nos templos de Minas era produzida por compositores naturais da própria região, todos mulatos, adestrados sem dúvida na vivência profissional como cantores ou instrumentistas, e cujo talento criador se exercitou e se desenvolveu a partir do conhecimento do repertório religioso europeu da época, para chegar a produzir exemplares surpreendentes não só pela força de uma expressão assimilada ao modelo europeu, mas também pela força de uma expressão musical altiva e não raro trespassada por uma centelha de individualidade inequívoca.

Desse trabalho "extremamente penoso – relata Curt Lange – em virtude do total abandono desses materiais, pois os papéis de música antiga eram comumente vendidos aos fogueteiros e aos açougues ou simplesmente queimados nos quintais", resultaria o conhecimento de uma série de compositores mineiros de primeira grandeza, como Marcos Coelho Netto, (cujo Himno a 4, Maria Mater Gratiae, foi a primeira obra redescoberta), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (autor da Antífona Salve Regina, segunda partitura localizada), e mais Francisco Gomes da Rocha, Ignácio Parreira Neves e vários outros.

Paralelamente à pesquisa e descoberta desses documentos, dedicou-se Curt Lange à tarefa de sua avaliação, compilação e reconstituição das partituras a partir das partes isoladas, muitas vezes incompletas. Grande parte desse trabalho foi realizado em Buenos Aires e principalmente em Montevidéu, para onde o material foi transferido, depois de permanecer um ano e meio na residência do compositor Artur Bosmans, em Belo Horizonte.

"O processo de restauração das Obras Mineiras que mereciam ser difundidas imediatamente foi iniciado em 1950", informa ainda Curt Lange, que promoveu, em seguida, diversas apresentações públicas desse material na Europa e em diversos países das Américas. Em 1958, a Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro e a orquestra Sinfônica Brasileira organizavam um Festival de Música Religiosa de Minas Gerais, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando foram ouvidas pela primeira vez no Brasil, em audição contemporânea, obras como a Antífona de Nossa Senhora e a Missa em mi bemol, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o Credo, de Ignácio Parreira Neves, a Novena de Nossa Senhora do Pilar, de Francisco Gomes da Rocha. Gravadas ao vivo, essas obras foram editadas em discos Festa sob o título de Mestres do Barroco Mineiro – designação que passou a ser utilizada genericamente para identificar a produção musical mineiro do período colonial, cujo estilo, entretanto, conquanto registre ainda o uso do baixo cifrado barroco, nada tem em comum com o barroco musical europeu, aproximando-se mais do classicismo da segunda metade do Século XVIII, cujas influências as obras mineiras registram, pelo provável contato de seus

autores com a música de seus contemporâneos europeus como Haydn, Mozart, Pergolesi e o jovem Beethoven.

Dentre as obras já reconstituídas em partitura por Curt Lange, incluem-se a Antífona de Nossa Senhora (encontrada em manuscrito original), a Missa em mi bemol (em cópia do Século XIX), a Missa em fá (em cópia de José Manuel Gomes, de Campinas), Quatro Tractus do Sábado Santo (cópia assinada por Francisco Gomes da Rocha), um Officium Defunctorum, uma Ladainha Lauretana, o Te Deum e um Offertório de Nossa Senhora – todas de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita; a Novena de Nossa Senhora do Pilar e o Ad Matutmum, de Francisco Gomes da Rocha; Credo e Antífona de Nossa Senhora, de Ignácio Parreira Neves; Hymno e Ladainha de Nossa Senhora, de Marcos Coelho Netto; 8 Motetos para coro duplo e órgão e 4 Antífonas, de autor anônimo.

Além dos documentos originais que permitiram a reconstituição dessas obras, o acervo Curt Lange, que hoje retorna a Minas, contendo milhares de documentos, por ele adquiridos na época, inclui vários manuscritos autografados não só de compositores da região, como Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Marcos Coelho Netto, Rodrigues de Meireles, Padre Jesuíno de Monte Carmelo, João da Mata, Manoel Dias de Oliveira e outros, mas também de autores de outras regiões, como um Tantum Ergo de Carlos Gomes, a Missa Abreviada do Padre José Maurício Nunes Garcia, 3 obras do Dr. José Maurício Nunes Garcia Filho, além de obras de André da Silva Gomes (São Paulo), João Francisco de Souza Coutinho (Desterro) e de diversos outros autores.

É esse precioso tesouro musical, testemunho eloqüente de um talento criador emergente em nosso país, que hoje se reincorpora ao universo do patrimônio musical brasileiro, marcando o despertar de uma consciência coletiva da necessidade inadiável de preservação da nossa memória cultural – consciência que despontou primeiro na convicção e na visão do futuro de inteligências privilegiadas como Mário de Andrade, Aloísio Magalhães e tantos outros, e que se consolida hoje na própria conceituação da cultura e na ação decisiva das instituições.

Um Precioso Tesouro Nacional

Edino Krieger (Edino Krieger)
(Instituto Nacional de Música e da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE)

No quarto tomo do Boletim Latino Americano de Música, editado em 1946 pelo Instituto Interamericano de Musicologia, de Montevidéu, do qual foi fundador e é até hoje presidente, Francisco Curt Lange inscrevia, como parte de um vasto temário integralmente dedicado ao Brasil, o seu primeiro e minucioso relato da pesquisa que realizara, em 1944 e 1945, em diversos arquivos religiosos de Minas Gerais, principalmente em Ouro Preto, Diamantina, São João del Rei, Sabará e Mariana. Era a primeira revelação da descoberta de um precioso filão de documentos e informações que permitiam afirmar a existência, em Minas, de uma produção musical equivalente à riqueza literária e à extraordinária floração de monumentos arquitetônicos e escultóricos produzidos na região durante o período áureo da mineração, onde pontifica a figura exponencial do Aleijadinho.

Com sua inteligência aguda e seu extraordinário instinto de pesquisador nato, Curt Lange compreendeu que a música não poderia estar ausente no quadro cultural que a história de Minas desenhava, onde a riqueza material e o poder espiritual da Igreja constituíam os fatores dominantes. Partindo dessa premissa lógica, Curt Lange iniciou um trabalho penoso de procura, primeiro de indícios, depois de documentos. Constatou, rebuscando registros e arquivos religiosos, a existência de uma intensa atividade musical junto às igrejas, exercida por músicos contratados por arrematação pública – atividade que se desenvolveu em ritmo crescente desde o início do Século XVIII para atingir, na segunda metade do século, um grau surpreendente de profissionalismo.

Confirmada e documentada a presença da música, voltou-se o interesse do pesquisador para a identificação dos responsáveis pela criação musical que os serviços religiosos consumiam. E nesse trabalho de identificação reside a importância maior da pesquisa de Curt Lange: nela se revelou que grande parte da música ouvida então nos templos de Minas era produzida por compositores naturais da própria região, todos mulatos, adestrados sem dúvida na vivência profissional como cantores ou instrumentistas, e cujo talento criador se exercitou e se desenvolveu a partir do conhecimento do repertório religioso europeu da época, para chegar a produzir exemplares surpreendentes não só pela força de uma expressão assimilada ao modelo europeu, mas também pela força de uma expressão musical altiva e não raro trespassada por uma centelha de individualidade inequívoca.

Desse trabalho "extremamente penoso – relata Curt Lange – em virtude do total abandono desses materiais, pois os papéis de música antiga eram comumente vendidos aos fogueteiros e aos açougues ou simplesmente queimados nos quintais", resultaria o conhecimento de uma série de compositores mineiros de primeira grandeza, como Marcos Coelho Netto, (cujo Himno a 4, Maria Mater Gratiae, foi a primeira obra redescoberta), José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (autor da Antífona Salve Regina, segunda partitura localizada), e mais Francisco Gomes da Rocha, Ignácio Parreira Neves e vários outros.

Paralelamente à pesquisa e descoberta desses documentos, dedicou-se Curt Lange à tarefa de sua avaliação, compilação e reconstituição das partituras a partir das partes isoladas, muitas vezes incompletas. Grande parte desse trabalho foi realizado em Buenos Aires e principalmente em Montevidéu, para onde o material foi transferido, depois de

permanecer um ano e meio na residência do compositor Artur Bosmans, em Belo Horizonte.

"O processo de restauração das Obras Mineiras que mereciam ser difundidas imediatamente foi iniciado em 1950", informa ainda Curt Lange, que promoveu, em seguida, diversas apresentações públicas desse material na Europa e em diversos países das Américas. Em 1958, a Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro e a orquestra Sinfônica Brasileira organizavam um Festival de Música Religiosa de Minas Gerais, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, quando foram ouvidas pela primeira vez no Brasil, em audição contemporânea, obras como a Antífona de Nossa Senhora e a Missa em mi bemol, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o Credo, de Ignácio Parreira Neves, a Novena de Nossa Senhora do Pilar, de Francisco Gomes da Rocha. Gravadas ao vivo, essas obras foram editadas em discos Festa sob o título de Mestres do Barroco Mineiro – designação que passou a ser utilizada genericamente para identificar a produção musical mineiro do período colonial, cujo estilo, entretanto, conquanto registre ainda o uso do baixo cifrado barroco, nada tem em comum com o barroco musical europeu, aproximando-se mais do classicismo da segunda metade do Século XVIII, cujas influências as obras mineiras registram, pelo provável contato de seus autores com a música de seus contemporâneos europeus como Haydn, Mozart, Pergolesi e o jovem Beethoven.

Dentre as obras já reconstituídas em partitura por Curt Lange, incluem-se a Antífona de Nossa Senhora (encontrada em manuscrito original), a Missa em mi bemol (em cópia do Século XIX), a Missa em fá (em cópia de José Manuel Gomes, de Campinas), Quatro Tractus do Sábado Santo (cópia assinada por Francisco Gomes da Rocha), um Officium Defunctorum, uma Ladainha Lauretana, o Te Deum e um Offertório de Nossa Senhora – todas de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita; a Novena de Nossa Senhora do Pilar e o Ad Matutínum, de Francisco Gomes da Rocha; Credo e Antífona de Nossa Senhora, de Ignácio Parreira Neves; Hymno e Ladainha de Nossa Senhora, de Marcos Coelho Netto; 8 Motetos para coro duplo e órgão e 4 Antífonas, de autor anônimo.

Além dos documentos originais que permitiram a reconstituição dessas obras, o acervo Curt Lange, que hoje retorna a Minas, contendo milhares de documentos, por ele adquiridos na época, inclui vários manuscritos autografados não só de compositores da região, como Lobo de Mesquita, Francisco Gomes da Rocha, Marcos Coelho Netto, Rodrigues de Meireles, Padre Jesuíno de Monte Carmelo, João da Mata, Manoel Dias de Oliveira e outros, mas também de autores de outras regiões, como um Tantum Ergo de Carlos Gomes, a Missa Abreviada do Padre José Maurício Nunes Garcia, 3 obras do Dr. José Maurício Nunes Garcia Filho, além de obras de André da Silva Gomes (São Paulo), João Francisco de Souza Coutinho (Desterro) e de diversos outros autores.

É esse precioso tesouro musical, testemunho eloqüente de um talento criador emergente em nosso país, que hoje se reincorpora ao universo do patrimônio musical brasileiro, marcando o despertar de uma consciência coletiva da necessidade inadiável de preservação da nossa memória cultural – consciência que despontou primeiro na convicção e na visão do futuro de inteligências privilegiadas como Mário de Andrade, Aloísio Magalhães e tantos outros, e que se consolida hoje na própria conceituação da cultura e na ação decisiva das instituições.